

MALLARMÉ E MANET, SIMBOLISMO E O IMPRESSIONISMO

MALLARMÉ AND MANET, SYMBOLISM AND IMPRESSIONISM

Larissa Drigo Agostinho¹, Claudia Consuelo Amigo Pino²

Recebido para publicação em 12/09/07

Aceito para publicação em 27/09/07

RESUMO

Neste texto procuramos aproximar literatura e arte pictórica, nas figuras de S. Mallarmé e Manet, grandes expoentes do simbolismo e impressionismo francês, respectivamente. Nosso intuito é comparar artes distintas, mas que seguem os mesmos princípios estéticos, assim a comparação ressalta as especificidades de cada arte bem como os seus meios específicos.

Palavras chave: simbolismo, impressionismo, literatura comparada, literatura francesa, arte francesa.

ABSTRACT

In this work we intend to make a comparative study between literature and pictorial art by means of the works of Mallarmé and Manet, the biggest examples of symbolism and impressionism in French art. Our objective is to compare different types of arts that nevertheless follow the same esthetic principles, in order to emphasize the specific characteristics of each of them, as well as their specific means.

Key words: symbolism, impressionism, compared literature, French literature, French art.

Introdução

Em *The triumph of Manet*, Valéry expõe diversas razões para que a pintura de Manet continue interessante atualmente. Uma das razões é a de que a pintura de Manet encantava escritores como Mallarmé e Zola.

O desejo dos naturalistas era o de apresentar a vida e tudo o que há de humano simplesmente como isso realmente é, o que para Valéry não deixa de conter um pouco de ingenuidade. Para Zola, Manet tratava da real presença das coisas, a grande e viva posse ou alcance da “verdade”. (VALÉRY, 1960, p.111).

¹ Mestranda da Universidade de Paris IV - Sorbonne. e-mail: larissa_drigo@yahoo.com.br

² Professora doutora do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo - USP, São Paulo.

Já Mallarmé:

So far wishing to re-create beings and things in terms of writing and studious description, his idea was that poetry should consume them, his dream was that their only conceivable function and end would be to be used up by poetry. The world, to his thinking, was made to end in a fine book; absolute poetry was to be in apotheosis (VALÉRY 1960, p.110)

O propósito de Mallarmé era bem diferente do de Zola. A preocupação de Mallarmé era com a perfeição. Ele desejava re-criar os seres e as coisas em termos de escrita e descrição. Sua idéia de poesia deveria consumi-los, seu sonho era de que a única função possível e o único fim das coisas era serem usadas pela poesia. Por que para ele o mundo é feito para caber num livro.

Assim, o que Mallarmé apreciava em Manet, de acordo com Valéry, era a maravilhosa transposição sensível e intelectual que a pintura atingia. Essa é a grande diferença entre Zola e Mallarmé. O primeiro queria agarrar a verdade, enquanto que o segundo queria transpô-la, criá-la. Para Mallarmé, o real não é só o existente, mas também o possível e o maior acesso que se pode ter a “verdade”, a “existência de fato” é via ficção, via literatura, ou seja, através da linguagem.

Mas para que possamos entender essa relação entre a poesia de Mallarmé e a pintura de Manet, cumpre entender melhor o que foi o impressionismo. Há entre os pintores impressionistas e a poética de Mallarmé uma certa semelhança. Num primeiro momento, vamos comparar a poética de Mallarmé com os fins e objetivos da pintura impressionista, partindo da premissa que Manet compartilhava esses ideais com os outros poetas do grupo.

Seguiremos, portanto, o caminho que Praz nos aponta como uma comparação viável entre arte pictórica e poesia: “só temos o direito de falar de correspondências, de fato, nos casos onde haja intenções expressivas comparáveis e poéticas comparáveis, de par com meios técnicos correlatos” (PRAZ 1982, p 19).

A partir do momento em que estabelecermos as semelhanças entre intenções, pensaremos nos meios “correlatos” e em como aproximar esses meios tão distintos, a linguagem na poesia e as cores, a luz etc na pintura.

Sobre o impressionismo

Schapiro nos mostra que o termo “impressionismo” não comporta uma definição estética, pois surgiu como nome de um grupo de expositores em 1870. Entre os artistas estavam Degas, Manet, Monet, Renoir, Pissaro etc, grupo que tinha em comum um conjunto de metas relacionadas que foram realizadas por eles em graus diferentes, que inclui, segundo o autor “a imagem do realmente visto como parte do mundo comum e abrangente do espetáculo, em oposição à inclinação da época pela história, mito e mundos imaginados” (SCHAPIRO 2002, p.22)

A palavra “impressão”, que surgiu do nome de um quadro chamado “Impressão, sol nascente”, de Monet, como nos explica Schapiro, pode ter diferentes significados. Pode ser como o efeito da cena sob o olhar do artista ou o impreciso, indeterminado e vago na natureza, representado fielmente, nesse caso, em seu aspecto momentâneo. “O método da nova arte se fundamentava na realidade do impreciso e atmosférico na natureza, e que possuía uma objetividade e uma precisão refinada próprias”. (SCHAPIRO 2002, p.35)

Schapiro define o impressionismo como uma arte puramente visual, porque seus temas principais pertencem ao perceptivo. Tal arte assumiu como tema de representação apenas cenas observadas diretamente pelo pintor, a experiência de ver passa a ser um conteúdo da obra.

A noção de visão deve ser entendida, como referente às “representações mentais e pictóricas como expressões de atitudes e interesses, assim como à representação como uma técnica real” (SCHAPIRO 2002, p.25). O impressionismo fez com que ‘ver’ em arte significasse selecionar, imaginar, modelar e compor, “uma arte completamente comprometida com o objeto percebido de modo direto” (SCHAPIRO 2002, p.25).

Esse exercício do olho requer uma visão aguçada e depende de ocasiões específicas. O visível é tido como algo recém-encontrado e em constante mutação. Nas palavras do autor (SCHAPIRO 2002, p. 28):

A experiência visual consiste não somente de cores, luzes, sombras e formas sempre cambiantes. Mais claramente, percebemos e reagimos a objetos como entidades reconhecíveis, mesmo quando aparecem turvos ou incompletos.

O procedimento mais comentado da poesia de Mallarmé é a necessidade de sugerir, de fazer alusão: “en littérature, cela contente d’y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu’incorporera quelque idée” (MALLARMÉ 1945, p. 366).

De acordo com Merleau Ponty (1996, p. 46), a linguagem de Mallarmé “indique des choses perceptibles (nature objective), renvoie à perception, directement, selon corrélations établies”. Parece haver uma contradição entre sugerir e fazer alusão com indicar as coisas percebidas diretamente e sem qualquer relação, mas o que gostaríamos de salientar é o caráter indeterminado e total da percepção, aquilo que nós observamos como que pela primeira vez, nos chega pouco preciso, mas é também tudo o que sabemos do objeto percebido, esperamos com Merleau-Ponty ressaltar a importância do indeterminado, sua positividade e não ver o indeterminado como um estágio para a determinação. A obscuridade que muitos críticos vêem em Mallarmé é causada, para nós, por um desejo de determinação, de categorização de uma poesia, que é feita de acasos e imprecisões.

É exatamente isso o que Schapiro (2002, p.58-59) reconhece no impressionismo:

[...] os novos artistas diferiram dos psicólogos e filósofos ao isolar e explorar a impressão como uma experiência valorizada, e não somente um estágio entre outros no processo de conhecimento, ou meramente um experimento de laboratório sobre a relação entre estímulos e percepções. Os pintores destacaram a impressão como um solo fértil da arte que opunham ao pensamento e observação analíticos, à fantasia e à memória como fontes tradicionais da arte. Essas fontes eram vistas como abstrações associadas muitas vezes a coerções deformadoras e ilusões na vida pessoal e social, ao passo que a impressão, com as sensações componentes, era vista como uma experiência primitiva básica.

Para acessar a essa experiência primitiva básica, Mallarmé acreditava que falar não seria suficiente. Era preciso sugerir, insinuar. Essa seria a única maneira de tratar um mundo que aparece de maneira vaga, imprecisa, inominável e até porque não dizer, incognoscível. Veremos mais a frente quais eram os meios dos pintores impressionistas para transmitir suas impres-

sões e quais eram os meios de Mallarmé. Por ora, vamos ver quais eram os meios da pintura impressionista.

De acordo com Lessing (1998, p. 47) quando um artista imita um poeta ou um poeta imita um artista é porque um deles imita a obra ou ambos possuem o mesmo objeto de imitação e um deles empresta a maneira do outro de copiar esse objeto.

O problema de Lessing é essa noção de *mimesis*, de arte como imitação de um objeto. No impressionismo trata-se de criar um outro olhar para o objeto que num primeiro momento buscava uma maneira mais realista de mostrá-lo, mas num segundo momento, esta maneira de representar se torna uma construção, uma criação. Trata-se, portanto, de criar um objeto.

As maneiras que encontramos na relação da poética de Mallarmé com o modo de operação e os objetivos do impressionismo são, portanto, os mesmos, embora cada arte possua seus meios, os fins são os mesmos. Isso legitima a identificação entre Mallarmé e o impressionismo. Na verdade não se trata do caso exemplar de Manet, mas de toda uma geração de pintores dessa escola. Como Manet tem seu estilo pessoal, Mallarmé também tem suas peculiaridades com relação ao grupo de pintores bem como com outros poetas de seu tempo.

Impressionismo - os meios

Os pintores construíram novos signos para o mundo - que ainda não tinham sido observados como luz e atmosfera. A cor dos impressionistas era mais exata e as sombras eram coloridas. A cor é um signo da luz do sol e também da sombra. Antes as sombras escuras e pretas eram signo de volume.

Os impressionistas buscavam qualidades normalmente não observadas, qualidades de cores e luz que se referiam a um ponto no espaço, mas não distinguiam um objeto específico. As cores e a luz caracterizam um objeto, mas ele permanecia indistinto. A cor não interpretada apresentava uma extensão de propriedades e aplicações. A essa unidade da pintura corresponde uma relação material, a pincelada palpável ou mancha de tinta nítida.

A pincelada tornava a tela tão viva com a luz refletida quanto à cena ou o objeto por ela representado. Isso porque os toques de cor, “em relevos desi-

guais e sutis, refletem, eles próprios, a luz variavelmente; a luminosidade da tela é distinta da luz representada no quadro”. O padrão da pincelada e o mundo se tornavam distintos. As pinceladas variam de acordo com o tipo de objeto a ser representado e as diferenças ressaltam diferenças de objetos.

Mas a pincelada é muito mais do que isso, ela é uma marca pessoal de cada artista, como uma caligrafia. Possui sentido expressivo, gestual e reflete sentimentos e humores.

Já as cores eram pensadas através da idéia de ‘tom’, cada cor possuía uma escala, como a musical de diferentes tonalidades. Schapiro ressalta que havia nessa experiência uma busca estética realista, que tentava cada vez mais se aproximar do mundo.

Mas como esses meios podem ser pensados na poesia? Bem, se o material que um poeta utiliza é a linguagem, então, é na sintaxe que Mallarmé busca os meios para sugerir e causar sensação.

Impressionismo- além da percepção

Um termo constantemente usado com o sentido de “impressão” é “sensação” e designa o efeito sobre os sentidos. Os termos foram também aplicados, não a apenas um objeto, mas a uma cena inteira. Falava-se da ‘sensação’ de um lugar, de uma obra de arte. A sensação era um sentimento do observador, um efeito de todo percebido na sensibilidade.

De acordo com Schapiro: “o interesse nas qualidades mais variáveis e elusivas que Cézanne chamou de sua ‘*petite sensation*’ [pequena sensação] pode ser descrito como o momento estético por excelência” (SCHAPIRO, 2002, p. 37)

O termo “impressão” também tinha o sentido de “sensação”. Ele se referia não apenas a percepção de uma única nota de cor, mas a uma cena inteira. “A sensação era o fundamento de um sentimento do observador receptivo, um efeito desse todo percebido diretamente no humor e na sensibilidade” (SCHAPIRO, 2002, p.37). Esse interesse pelas qualidades mais variáveis alusivas é o momento estético por excelência.

O autor aponta que a sensação deixou de ser um conceito fisiológico para se tornar algo deliberado e construído. Em Mallarmé encontramos a mesma preocupação em provocar, em construir, em criar algo que

cause no leitor uma sensação: “Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d’itencions et toutes les paroles s’effacer devant la sensation”. (MALLARMÉ: 1985, 78)

Daí a predileção impressionista por ocasiões e objetos do cotidiano que nós valorizamos por suas qualidades sensoriais, objetos que causam deleite.

Mallarmé

O primeiro movimento de sua poesia é o da necessidade de sugerir, de fazer alusão: “en littérature, cela contente d’y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu’incorporera quelque idée” (MALLARMÉ 1945, p. 366). Para nós a sugestão em Mallarmé é visível, predominantemente em suas escolhas sintáticas, o que poderá ser observado na análise do poema.

Merleau-Ponty (1996, p. 46) a linguagem de Mallarmé “[...] indique des choses perceptibles (nature objective), renvoie a perception, directement, selon corrélations établies”. Parece haver uma contradição entre sugerir e fazer alusão com indicar as coisas percebidas diretamente e sem qualquer relação. Mas a percepção tem um caráter indeterminado e impreciso. O que percebemos pela primeira vez, nos chega pouco preciso, mas é também tudo o que sabemos do objeto percebido. Logo, há na indeterminação uma positividade. Não podemos ver a percepção somente como um estágio para a determinação. A indeterminação é um conjunto de possíveis que só uma linguagem sugestiva pode otimizar.

Esses movimentos, tanto a impressão da coisa percebida como a necessidade de criar um efeito no leitor e ainda os meios utilizados para alcançar esses fins, podem ser observados no poema de Mallarmé “*éventail de Mme, Mallarmé*”, que segue abaixo. Nele o poeta busca apresentar um objeto como este se apresenta à nossa percepção, ele utiliza um objeto do cotidiano, um leque, que se torna objeto de deleite e muito mais.

Éventail

De Mme. Mallarmé

Avec comme pour langage

Rien qu’ un battement aux cieux

Le futur vers se dégage
Du logis très précieux

Aile tout bas la courrière
Cet éventail si c'est lui
Le même par qui derrière
Toi quelque miroir a lui

Limpide (où va redescendre
Pourchassée en chaque grain
Un peu d'invisible cendre
Seule à me rendre chagrin)

Toujours tel il apparaisse
Entre tes mains sans paresse.

Um poema que tem como título um objeto, nos sugere que se tratará de um poema com caráter fortemente descritivo. Mas veremos que se trata de muito mais que falar algo ou sobre algo. Veremos como a arte deixa de querer simplesmente representar o real para representar o real como ele de fato aparece, não um real decodificado, mas uma impressão, uma arte que faça do olhar, na pintura, e da linguagem, na literatura um tema, ou que eles constituam parte da obra. Derrida (1972, p. 205-206) em “a double séance” cita uma carta onde Mallarmé discorre sobre o papel do título num poema: “celui par exemple de la pratique singulière d'une *description* qui n'est rien moins qu'une *représentation*, notamment quand il s'agit en apparence de décor, de mobilier et d'atmosphère (la description est d'une écriture se décrivant [...])”.

Não se trata, portanto, da tentativa por parte do poeta de falar sobre o leque, mas de fazer com que a escritura se desenvolva, se descreva a si mesma. Aqui, já entramos nas questões que concernem particularmente à poesia. Vejamos, como isso ocorre.

A primeira estrofe, num primeiro olhar, nos diz pouco sobre este leque. A única palavra que parece se referir ao objeto é “*batement*”, situada logo após o título. O primeiro verso, que parece solto e fora de lugar, - “*avec comme pour language*” -, pode se referir ao “*futur vers*” e ao leque.

A sugestão em Mallarmé é exatamente esta situação que se apresenta - que não nos permite precisar a que ele faz referência. O primeiro verso não contém um verbo (ele seria a classe gramatical que liga uma

coisa à outra, um sujeito a um predicado) que explicita uma relação, ela é feita indiretamente através desta união entre “*avec comme pour*”. O leque teria como linguagem nada além de um batimento aos céus. A linguagem do leque toma corpo no poema e é ela que se escreverá. A linguagem do leque é o futuro verso que se depreende, que se manifesta a partir da “preciosa morada”. A preciosa morada de onde emerge a escritura é a poesia. No poema o leque se faz, se escreve.

Para Friedrich (1978, p.101) o poema embora tenha por título um objeto, ele se afasta imediatamente deste. De acordo com o autor, a primeira estrofe, a exceção da palavra “*batement*”, “não se refere, de forma alguma, ao leque, mas, metaforicamente, à poesia, à poesia futura, à poesia ideal”.

Na poética de Mallarmé não há anulação do objeto ou “ausência do objeto”, nem mesmo um tratamento do concreto por meio da indeterminação, da hipótese e da ausência, como quer Friedrich. Na verdade, o poeta tenta ampliar a concretude e a materialidade da palavra, por meio de um olhar direto e concreto para o indeterminado. Ele busca atentar para o intangível e misterioso como parte do mundo sensível do qual a palavra é igualmente parte constitutiva e construtiva. Há uma tentativa de legitimação do mistério, que é para nós, o sensível, o pré-reflexivo. Na poesia mallarmeana os objetos não são “subtraídos de sua comodidade habitual”, mas recolocados no lugar que lhes é próprio.

Ainda em “*avec comme pour langage/rien*”, há outro exemplo de sugestão. Acima lemos este verso dentro da estrofe, mas podemos lê-lo como uma suspensão. O primeiro verso apresenta uma característica que se mantém suspensa até ser negada por “*rien*”. Mallarmé nos diz: “[...] parler n'a trait à la réalité des choses que commercialment” (MALLARMÉ 1945, p. 366). Se assumirmos que o que liga uma palavra a um objeto é um elo convencional, assim como é uma convenção que une uma palavra a um conceito ou a uma forma sonora e escrita, essas convenções não conferem significado a uma palavra senão que de maneira artificial e pré-estabelecida. Assim, a palavra é permeada por convenções, ela se encontra presa no interior da língua e da sociedade. Ela nos diz muito pouco sobre si e sobre o mundo ao qual pertence. Por isso é necessário, “[...] d'y faire une allusion ou de distaire leur qualité qu'incorporera quelque idée” (MALLARMÉ 1945, p.

366).

Do primeiro par de versos: “avec comme pour langage/ rien qu’ un battement aux cieux”, podemos apreender que a linguagem do leque seria o seu movimento. O balanço do leque é sua função, sua essência. É isto que confere materialidade a sua existência, justificando-a. Existe, portanto, uma identidade entre a função do leque e o que seria o seu “ser”.

O futuro verso se manifesta transpondo o movimento do leque para os diversos planos de significação do poema. Sua estrutura é reproduzida pelo poeta, para que o objeto possa ser não compreendido, mas mais do que isso, captado, formado, re-criado. O verso é a realização do movimento e movimento se realizando nele.

Em *A fenomenologia da percepção*, para todas as coisas percebidas, a percepção do espaço e a percepção da coisa, ou seja, a espacialidade da coisa e seu ser de coisa não são dois problemas distintos. (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 205). “Se queremos levar a sério o fenômeno do movimento, precisamos conceber um mundo que não seja feito apenas de coisas, mas de puras transições” (MERLEAU-PONTY 1996, p.370). Este é justamente o mundo da poesia de Mallarmé. Ainda segundo M. Ponty (1996, p. 370-371):

O algo em trânsito que reconhecemos necessário à constituição de uma mudança só se define por sua maneira particular de ‘passar’. O pássaro que atravessa meu jardim, por exemplo, no momento mesmo do movimento é apenas uma potência acinzentada de voar e, de uma maneira geral, veremos que as coisas se definem primeiramente por seu ‘comportamento’ e não por ‘propriedades’ estáticas. Não sou eu quem reconheço, em cada um dos pontos e dos instantes atravessados, o mesmo pássaro definido por caracteres explícitos, é o pássaro, voando, que faz a unidade de seu movimento, é ele que se desloca, é este tumulto plumoso ainda que aqui já está ali em uma espécie de ubiqüidade, como o cometa com sua cauda.

O leque faz o poema e o movimenta. Ele se define não por propriedades assinaladas em uma descrição, mas se compõe e se atualiza no seu movimento. O espaço do poema é espacialidade do leque, espaço

onde o leque é. Escritura se descrevendo, se escrevendo e se inscrevendo. Poema que se faz no branco da página, palavra que se manifesta, que exala. Escrita que se torna som, que emana da morada da linguagem.

A partir de Merleau-Ponty podemos inferir que o poema não trata do leque como objeto para mim, como instrumento, mas como um em-si que se movimenta e se faz diante de nós e no poema. Daí a necessidade de Mallarmé em eliminar a voz do poeta para ceder a iniciativa às palavras.

Encontramos este jogo no ritmo do poema, em redondilha maior com tônica na terceira sílaba, nas rimas abab, cdcd, efef, gg, cujos sons se depreendem e retornam seguidos de outros que fazem o mesmo movimento até que o leque “apareça” entre as mãos da dama. Essa concretização do objeto se encontra de outra maneira figurada na segunda estrofe: “cet éventail si c’est lui”, verso em que o leque é retomado através do pronome demonstrativo “cet” que o insere dentro do texto, como quando dizemos “aqui” para nos referirmos ao texto que estamos construindo. Mas essa inserção não é direta e clara, o leque aparece sob a figura da dúvida.

E o que dizer desse ‘Toi’ que não se refere claramente a nada? Na interpretação de Benichou (1995, p.306), tratam-se de dois leques, um o real que Mme Mallarmé segura e o outro, seu reflexo no espelho. Ele imagina uma cena:

[...] la dame s’évente, sans doute assise en quelque lieu de la pièce, un miroir à quelque distance derrière elle la reflète de dos agitant son éventail; le poète situe en un point optiquement propice et tourné vers le miroir y voit le dos de sa femme et l’éventail par qui le miroir luit à chaque battement

O ‘toi’ pode se referir ao ‘futurs vers’, o que nos levaria a pensar que o poema seria um espelho do leque. Mas, o que significa o verso servir de espelho para o leque? Pensemos no verbo “réfléchir” associado à questão do título (“écriture se décrivant”) que, de acordo com o dicionário Robert, “réfléchir” é “renvoyer par réflexion”, no sentido de reflexo (de um espelho, por exemplo), e também “faire usage de la réflexion”, pensar. Assim, o verso funciona como um espelho que

exibe o leque - onde o leque aparece (“*toujours tel il apparaisse*”) - e um espaço onde o leque é pensado - o verso é um lugar de pensar. O sentido de reenviar (do verbo que marca o sentido de reflexo), marca um processo, uma passagem de tempo percorrida, também aparece na palavra “*réflexion*”, que seria retorno do pensamento sobre ele mesmo, daí o termo “*derrière*” do poema, que indica o que está “por trás”, “no fundo”, o movimento do pensamento que se volta sobre si mesmo vai mais fundo. A linguagem é também identificada por Mallarmé (1985, p. 67) com o mesmo verbo “*réfléxir*”: “*Le langage se réfléchissant*”, a linguagem que pensa a si mesma e também a linguagem que se reflete, reflexo de si mesma. A poesia de Mallarmé é sempre uma reflexão sobre a linguagem e, portanto, como o mundo se apresenta.

Na terceira estrofe, uma cinza invisível entristece o poeta, aquilo que é invisível, é ininteligível, não pode por isso ser representado. O que nosso olhar não capta não pode ser, portanto, compreendido? Neste caso, um espelho límpido, reflete a cinza perseguida, que é um parêntese apenas, como a voz do eu. O invisível aparece contendo cor, forma e significação.

O poeta pode, portanto, através da sugestão nos mostrar e nos fazer ver o invisível, ele reflete sobre o invisível e a linguagem reflete o mundo, nos projeta as coisas do mundo e nos aproxima daquilo que de outra maneira pareceria impossível. A linguagem é este espelho que possibilita que as coisas se transponham em outro espaço e se tornem acessíveis, é através do espelho da linguagem que nós acessamos o mundo e que ele nos concerne e concede. Mantém-se também nesta estrofe a oscilação entre presença e ausência, apesar de invisível, a cinza desliza por sobre o espelho, o invisível aparece. A cinza é perseguida obstinadamente, essa cinza invisível, que é - quem sabe a morte ou todo e qualquer negativo. O termo “*redescendre*”, tornar a descer, ir mais fundo, nos remete mais uma vez ao trabalho do pensamento que se volta sobre si mesmo e a reflexão da linguagem, que geram angústia, já que se trata de um movimento incessante de negação, de busca. (“*pourchassée*”).

O leque é retomado no dístico final: “*toujours tel il apparaisse*”. A certeza temporal de “*toujours*” é negada pelo subjuntivo do verbo. O objeto se revela, ele aparece. Mas, aparece com um caráter de dúvida e existe como uma possibilidade, num futuro atemporal.

O poema é uma evocação. Para Heidegger (2003, p. 16) “evocar é sempre provocar e invocar, provocar a vigência e invocar a ausência”.

Mas há um outro aspecto do verbo empregado no subjuntivo, além de exprimir uma ação cuja realização não é certa, mas possível, ele é o Verbo por exceção, aquele empregado por Deus para criar o mundo: “Que exista a luz”, “Que a terra produza [...]”, “Que as águas fiquem” (Gn, cap.1, v.1). O subjuntivo é o verbo dá criação, o que faz existir.

Na poética da Mallarmé há originalidade ao provocar a vigência do que evoca. Essa vigência que é encarnada no ritmo e na rima, o movimento do leque que é tomado como o objeto em si ou como sua essência e que é transposto para as oscilações sonoras e conceituais, para a alternância entre certeza e dúvida, determinado e impreciso. Mallarmé nos mostra a manifestação do leque, não a sua representação, o leque é tomado inteiro, como o que primeiro percebemos, ele é tomado como aquilo que ele é. Aqui vemos a poesia de Mallarmé próxima da descrição de Valéry e podemos perceber o quanto seu projeto se assemelha com o projeto impressionista, que buscava pintar aquilo que realmente é, a paisagem como ela se apresenta num único momento para depois se desmanchar, devanescer. A pintura impressionista queria por no lugar do real, o que vemos do real e o que do real nos é acessível. Um real que nos chega de maneira vaga, obscura, e que aparece para em seguida desaparecer.

Em seu projeto filosófico Merleau-Ponty se propõe uma reforma do entendimento, onde as categorias tradicionais da filosofia (sujeito, objeto, substância etc) seriam substituídas por conceitos novos, além de um comentário sobre a palavra “*ser*” e uma reconciliação com a metafísica.

Dentro da tradição cartesiana, encontramos a palavra *ser* ligada a *ser* como consciência ou objeto. Existe, portanto um mundo objetivo e outro subjetivo. O sujeito cartesiano é quem dá valor às coisas, o que o autor chama de “*prejuízo do mundo*”. O pensamento objetivo só conhece noções alternativas, conceitos puros que se excluem entre si. Em suas palavras (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 88):

O naturalismo da ciência e o espiritualismo do sujeito constituinte universal, ao qual chegava a reflexão sobre a ciência, tinham em comum o fato

de nivelarem a experiência: diante do Eu constituinte, os Eus empíricos são objetos. O Eu empírico é uma noção bastarda, um misto de em si e para si, ao qual a filosofia não podia dar estatuto. Enquanto tem um conteúdo concreto, ele está inserido no sistema da experiência, não é portanto sujeito $\frac{3}{4}$ enquanto ele é sujeito, é vazio e se reconduz ao sujeito transcendental.

De acordo com o autor a ciência e a filosofia passaram séculos depositando muita fé na percepção. Pensava-se que a percepção se orientava em direção a uma *verdade em si*, onde reside a razão de todas as aparências. Para Merleau-Ponty (1996, p. 86) a tese muda da percepção é de que

[...] todas as contradições podem ser removidas, a de que a experiência monádica e intersubjetiva é um único texto sem lacuna $\frac{3}{4}$ a de que aquilo que agora é para mim indeterminado tornar-se-á determinado para um conhecimento mais completo que está como que antecipadamente realizado na coisa, ou, antes, que é a própria coisa.

O filósofo propõe um mundo pré-objetivo que fica aquém do mundo objetivo, porque exclui o ser determinado, ou seja, a submissão a um par de conceitos contraditórios. O mundo da percepção vivida não comporta a idéia de ser determinado. O mundo vivido admite ambigüidade, comporta um indeterminado positivo: “precisamos reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo”. (MERLEAU-PONTY 1996, p.27)

O primeiro ato filosófico seria então o retorno ao mundo vivido aquém do mundo objetivo, pois é nele que podemos encontrar os limites e direitos do mundo objetivo. Deste modo, precisamos

[...] restituir à coisa sua fisionomia concreta, aos organismos sua maneira própria de tratar o mundo, à subjetividade sua inerência histórica, reencontrar os fenômenos, a camada de experiência viva através da qual primeiramente o outro e as coisas nos são dados, o sistema ‘Eu-Outro-as coisas’ no estado nascente, despertar a percepção e desfazer a astúcia pela qual ela se deixa esquecer enquanto fato e enquanto percepção, em benefício do objeto que nos entrega e da tradição racional que funda. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 89-90)

Logo, a qualidade não é mais um elemento da consciência, mas um objeto para a consciência. Negando a noção cartesiana de que o sensível é sensação, evento que se passa no interior do sujeito. A sensação não é destituída de sentido, ela possui um sentido imanente, que lhe é atribuído do exterior e que é anterior a qualquer juízo e possui também função de conhecimento, diferente da concepção cartesiana de que esse signo atentaria para uma realidade exterior que ele não “entende”. A união dessas três categorias compõe o que Merleau-Ponty chama de fenômeno. O campo fenomenal se situa entre o em si e o para si, entre o domínio do sujeito e o do objeto. Trata-se, portanto, de traçar, por meio da fenomenologia, a genealogia do ser, pois para o autor, o que quer que uma coisa nos diga, ela o faz pela organização de seus aspectos sensíveis.

Logo, não há, em Mallarmé, anulação do objeto, mas anulação do sujeito como o ser que percebe, que denota, classifica e pensa o mundo, do sujeito que pensa as suas sensações. Há uma valorização da coisa em si, uma tentativa de “captar” o objeto como ele se apresenta, sua emergência, seus aspectos sensíveis, sua imanência e não num momento *a posteriori*, através da mediação da “razão”. Tratamos aqui, portanto, do sensível no mundo da percepção, das qualidades sensíveis com pertencentes a um objeto, da necessidade de ver o indeterminado como positivo.

O poema expõe o ‘batimento’ do leque, sua linguagem, e é essa linguagem que se faz no poema, que se descreve, que se mostra sendo. Podemos, então, estabelecer uma analogia entre a linguagem do leque e a linguagem da poesia. O leque tem uma linguagem, sua linguagem é seu ser, mas o ser não é algo de fixo e estático, mas é aquilo que se demonstra, que se mostra, que aparece, que se revela indeterminado e vago.

Considerações finais

As descrições de cenas, as pinturas que o poeta faz com a arte pictórica. Na verdade é infrutífero como ele mesmo diz colocar meios distintos na descrição de um mesmo objeto já que nessa comparação só veríamos a diferença entre os meios da pintura e os meios da poesia.

[...] antes cada traço, cada ligação de diversos traços graças aos quais o poeta torna o seu objeto tão sensível que nós nos tornamos mais distintamente conscientes desse objeto do que de suas palavras, isso é o que significa o pictórico, o que significa uma pintura, porque assim nos aproximamos do grau de ilusão que a pintura material é particularmente capaz de gerar e que se pode abstrair primeiramente e do modo mais fácil da pintura material. (LESSING, 1998, p. 186).

Para Lessing a pintura como representação torna presente o objeto para nós, e a boa poesia deveria fazer o mesmo, tornar presente. Porém como vimos, tanto Mallarmé quanto Manet, possuem princípios estético distintos e que se baseiam na crítica à esse sistema de representações.

Aproximar Mallarmé do impressionismo nos ajuda a compreender como o poeta buscava “pintar” os objetos sobre os quais escrevia, sempre de maneira à evoca-los, através da sugestão. A poesia de Mallarmé, ela é uma pintura, o presentifica o objeto, mas sem representá-lo, e sim o evocando, sugerindo, tornando sensível, perceptível. O poeta pinta justamente essa vagueza, essa indeterminação, o próprio Lessing pontua esse fato como uma característica da poesia, para ele o poeta pode elevar a esse grau de ilusão também a representação de outros objetos que não os visíveis.

A pintura impressionista por sua vez busca retratar uma impressão e assim provocar no espectador uma sensação, nada disso pode ser classificado como o “visível” de Lessing (o autor se atém as pinturas visíveis que são comuns ao poeta e ao pintor), a impressão é fruto da percepção (anterior ou fora do sistema de representação) e a percepção não é nunca, clara e determinada, como vimos com Merleau-Ponty. No

impressionismo se trata de construir, de criar na tela a sensação que uma paisagem causa para causar outra. Trata-se de captar o fugidio, o inefável. Manet o fazia através de cores e luz, Mallarmé através das palavras.

BIBLIOGRAFIA

VALÉRY, P. **Degas. Manet. Morisot** Trad: Davis Paul: Nova York: Pantheon Books, 1960.

PAZ, M. **Literatura e artes visuais**. Trad: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

LESSING, G.E. **Lacocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. Trad: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SCHAPIRO, M. **Impressionismo**. Trad: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

BENICHOU, P. **Selon Mallarmé**. Paris: Gallimard, 1995.

DERRIDA, J. **La dissémination**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Trad: Márcia Sá Calvalcante Schuback. Petrópolis: Vozes. Bragança Paulista: Editora universitária São Francisco, 2003.

_____. **O Ser e o Tempo. Parte 1**. Trad: Márcia Sá Cavalcante Schuback. 13 ed. Petrópolis: Vozes. Bragança Paulista: Editora universitária São Francisco, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MALLARMÉ, S. **Correspondance II**. Paris: Gallimard, 1965.

_____. **Écrits sur le Livre**. Paris: Éditions de l'éclat, 1985.

_____. **Oeuvre Complètes**. Paris: Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Marins Fontes, 1999.

_____. **Notes de cours**. Paris: Gallimard, 1996.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.